III.—EL ESCULTOR D. ANICETO MARINAS

Si para todos nosotros la evocación de la figura del que fue nuestro director, nuestro compañero y nuestro amigo tiene un intenso poder emocional, su recuerdo en esta solemne conmemoración centenaria viene a enlazarse con las más lejanas impresiones de mi ya larga vida en una niñez transcurrida en un vetusto caserón en la Segovia provinciana, intacta aún, que vivía la vida oscura, sin ideales, de las pequeñas ciudades de Castilla, abrumada y resignada en su desventura después del fracaso de sus últimos sueños en 1898. Eran las tertulias vespertinas el último recurso contra el hastío en las interminables veladas invernales, y en estas reuniones comencé a oír, cuando apenas me daba cuenta de las cosas, el nombre de Aniceto Marinas, el monaguillo de San Millán, que era ya tenido dentro y fuera de España como uno de los mejores escultores de su tiempo, reciente su triunfo de la Medalla de Oro en la Internacional de Munich. Contaban los canónigos ancianos anécdotas de aquel niño de coro, de hermosa voz, que sorprendió al Cabildo catedralicio con las graciosas figurillas que modelaba con la cera que chorreaba de los cirios, en las cuales, con parecido extraordinario, reproducía el gesto y la figura de canónigos y pertigueros. En una Exposición provincial que se celebró en la ciudad a principios de siglo me enfrenté por primera vez con una obra del muchacho de San Millán, de quien tanto se hablaba en mi casa. Era el busto de su esposa, en bronce y mármol, que hoy figura en el Museo de nuestra Academia, y que es, ciertamente, uno de los mejores retratos escultóricos de nuestro siglo XIX.

Aniceto Marinas fue la ilusión de Segovia en aquellos años sin esperanza. Aun cuando la ciudad sea una de las más ricas de arte en España,

es lo cierto que es difícil contar entre sus hijos ilustres con grandes artistas. Está la maravillosa turba anónima y parlera de los escultores del románico —quién sabe si nacidos o no en tierra segoviana— que cubrieron las cornisas, las portadas y los capiteles de las iglesias de un mundo de inigualable riqueza. A lo largo de la Edad Media, imagineros, anónimos también, labraron las figuras exentas en madera de esas Vírgenes de grandes ojos extáticos que sostienen al Niño sobre la rodilla izquierda y ostentan en la mano derecha una fruta o una flor. Pero cuando ya son frecuentes en los archivos los nombres de escultores de retablos e imágenes, apenas suena el nombre de algún segoviano que pueda ser inscrito en una Historia del Arte Español. La ciudad, el más importante centro industrial de Castilla, estaba demasiado afanada en los batanes y los telares del Eresma y en las tenerías del Clamores para entregarse a especulaciones artísticas. Era rica con el trato de los paños, vestido ordinario de alguno de nuestros reyes y cuya fama llegaba no sólo a los mercados de Europa y de América, sino a los de Oriente, y con su dinero, ganado con tanto afán, se podía permitir magníficas fundaciones y enriquecerlas con el producto de extraños talleres. En el siglo XV acude a los neerlandeses, en contacto con Segovia por el trato de la lana. En el XVI y en el XVII son, sobre todo, los imagineros de Valladolid los que proveen a la ciudad de escultura religiosa. Hay en Segovia o en su tierra obras de Alonso Berruguete, de Juan de Juni, de Gregorio Fernández y de otros obradores vallisoletanos. Luego, a lo largo del siglo XVIII, es Madrid el mercado donde clérigos, frailes y devotos van a buscar imaginería para sus templos, donde en este tiempo las estructuras románicas se cubren con barrocas yeserías.

Sólo un nombre de gran escultor segoviano, anterior al 1900, puede figurar en una Historia del Arte Español: el de Aniceto Marinas. De aquí que el pueblo de Segovia tenga hacia el escultor que ha vivido entre nosotros, al que todos hemos conocido, la misma veneración que siente Valladolid ante Gregorio Fernández, Sevilla ante Juan Martínez Montañés y Murcia ante Salzillo. Solamente los pintores y los escultores que han dado a su obra fervor religioso han tenido la fortuna de que su nom-

bre siga viviendo entre el pueblo y sea recordado aun por aquellos que no saben leer. La compenetración de Marinas con su ciudad nativa fue siempre perfecta, y estoy seguro de que su gran alegría en sus triunfos juveniles fue ese ámbito de admiración, de orgullo y de cariño que se extiende entre los que han sido en nuestro punto de origen compañeros en estudios y juegos: nuestros amigos de la niñez.

Solamente un esquema de su biografía. Nace en 1866, en las postrimerías del reinado de Isabel II, en un hogar humilde, en el barrio de la Morería, a la sombra de la maravillosa parroquia de San Millán, testimonio de la importancia que en la Edad Media alcanzaron los arrabales segovianos. Podemos imaginarle, en las mañanas soleadas de invierno, suspendiendo sus juegos para descifrar el misterio de las sirenas y de los centauros en los capiteles del pórtico. Gusta de la música y aprende a tocar el violín para ayudar a su familia con el modesto estipendio ganado en fiestas de iglesia. Los canónigos, encantados con sus figurillas de cera, llevaron al monaguillo-escultor a D. Fernando Tarragó, un modesto artista que por los años ochenta se ocupaba en sustituir en el Alcázar los primores góticos destruidos por el incendio. La intervención de Tarragó fue decisiva para que la Diputación de Segovia concediese al muchacho una pensión que le permitiese cursar en la Academia de San Fernando.

De aquí pronto arranca una carrera de éxitos fulgurantes. Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1887. Acudían al concurso los mejores escultores del momento: Querol, Susillo, Benlliure, Trilles, los Vallmitjana... La escultura de Marinas representaba un San Sebastián que iniciaba su fortuna como escultor religioso. Un tema pagano, "Ulises", le abrió las puertas de la Academia Española en Roma, que domina sobre el Montorio el más ilustre, si no el más bello, panorama del mundo y le permitió estudiar —palpar— amorosamente las grandiosas anatomías de Miguel Angel y las finas y nerviosas musculaturas de los personajes de Donatello y de Luca della Robbia. Su envío, muy del gusto de la época, "Descanso del modelo", vale a aquel artista juvenil —veinticuatro años— las primeras medallas en Madrid, en Munich y en Chicago. En este punto

la historia se confunde con mis recuerdos personales. Recuerdo vagamente la repercusión segoviana de su famoso grupo "El Dos de Mayo", que figuró dignamente en la glorieta de San Bernardo hasta el terremoto municipal, que ha alterado la situación de tantas ilustres obras de arte en la Villa y Corte de las Españas. La lista de los grandes encargos, de los honores insignes obtenidos a partir de entonces por nuestro segoviano sería, en este lugar, abrumadora e inoportuna.

Entre tantas bienandanzas no tuvo Aniceto Marinas la de nacer en un momento propicio para el gran arte. Afluían como nunca a los artistas los encargos oficiales, pero no era el ambiente provinciano del Madrid de la Restauración propicio para que los escultores alcanzasen la categoría de los del otro lado del Pirineo. La misma protección oficial, con sus exigencias, era un peligro, y lo era también la falta de un concepto exacto de su arte. Los escultores del 1900 intentaban conseguir en el mármol o en el bronce efectos pictóricos que no son propios de la escultura: perspectivas y segundos términos, delicadas "esfumaturas" de nubes, y aun pretendían fijar la inquietud del agua de los manantiales y del mar. Nada tan distante del concepto de la estatuaria antigua y de las definiciones eternas de Miguel Angel como los monumentos conmemorativos de una hazaña bélica, en los cuales surgen por todas partes sables y bayonetas que erizan de pinchos los densos conjuntos en los cuales cada detalle de indumentaria o de armamento está copiado con todo primor. ¡Cuán lejos, a tan pocos años de distancia, del concepto neoclásico de la escultura, según el cual sólo el desnudo y los paños lisos eran dignos del cincel de un artista!

Aniceto Marinas, según sus propias palabras, que recoge Serrano Fatigati, procuró el equilibrio entre los dos peligros que intuía: la imitación servil del antiguo y la falsa y vacía libertad del modernismo. Enamorado de su oficio, se dedicó honradamente a modelar cada vez mejor, llegando a conseguir calidades tan singulares como las que se advierten en aquel grupo del niño mamando de una cabra, que hoy está en el Museo de Arte Moderno. Si hubiese de definir a nuestro artista entre los escultores contemporáneos (los que colaboraron con él en el monumento a Al-

fonso XII en el Retiro), señalaría una cualidad que no es sino la expresión estética de su alma noble y delicada: una sensibilidad extremada "que le hace preferir temas patéticos o emotivos y vela todas sus figuras de una suave y serena melancolía". Sus grandes monumentos pueden ser errados de concepto por la excesiva docilidad del escultor a los planes oficiales o a las sugestiones de personas en las cuales el fervor religioso supera a la sensibilidad artística, pero los aciertos parciales son en todos ellos innumerables.

Aun los que hemos dedicado nuestra vida al estudio del Arte solemos ser ciegos ante aquellas bellezas que no están de acuerdo con la sensibilidad de nuestro momento. Por la ley del cansancio, que es la generadora del proceso artístico, nos desplaza la obra de la generación inmediatamente anterior a la nuestra, en tanto que el tiempo va cubriendo lo más lejano con el velo de la poesía. "Odiamos lo de nuestros padres —se ha dicho— y amamos lo de nuestros abuelos." Si hay algo que esté en perfecta disonancia con el arte actual es la pintura de historia y la gran escultura de esa época didáctica y pedante que es la segunda mitad del siglo XIX, que en España se prolonga durante algunos años del siglo actual. Así pasamos indiferentes ante los grandes monumentos con que el urbanismo quiso ennoblecer las plazas metropolitanas, y, al rechazar su concepto estético, no reparamos en las grandes bellezas que contienen. La pintura de Historia y la que pudiéramos llamar "escultura de Historia" requerían el arte de la composición, olvidado ahora, y buscaban una emoción que es extraña al arte deshumanizado de nuestro tiempo. Pero en aquellos grupos, en los cuales el artista ha querido perpetuar la grandeza de un episodio histórico, hay bellezas aisladas en que resplandece la perfección en el oficio de una época en que se dibujaba bien y en que el modelado era perfecto. Recordad las nobles figuras de los próceres en el gran monumento a las Cortes de Cádiz en esta ciudad, y en el monumento a Daoiz y Velarde, en la peligrosa vecindad del Alcázar de Segovia, los cuerpos derrumbados sin vida de los héroes, recogidos por la altiva matrona, que representa a España. Muchas veces me he complacido en desentrañar, en el ampuloso monumento que se refleja en el estanque del Retiro, las

bellezas dispersas, y entre ellas las excelentes esculturas de Marinas. Las estatuas exentas de Diego Velázquez ante el Museo del Prado, de Juan Bravo en Segovia y de Eloy Gonzalo en el Rastro, de Madrid, son ejemplo de dignidad en el concepto y de perfección en el oficio.

La sensibilidad, el humanismo de que estaba impregnada el alma del segoviano le hicieron encontrar su camino definitivo en la escultura religiosa, a la que consagró en sus últimos años una especial dedicación. Para ello recogió la gran tradición española, que en su misma Segovia dejó ejemplos tan insignes, pero actualizando esta tradición con el concepto historicista que persistía en España en los albores del siglo. Seguramente entre las más hermosas imágenes españolas del 900 se pueda citar el grupo de "La Piedad", en la iglesia madrileña del Corazón de María. En la penumbra de los ábsides laterales del gran conjunto románico de San Millán, donde hace más de cien años recibió Aniceto Marinas las aguas bautismales, están las dos esculturas en madera en las cuales el escultor puso toda su sabiduría, todo su fervor religioso, que no le abandonó nunca, y todo el amor que profesaba a su humilde arrabal nativo y a su bella ciudad, de la que sintió siempre el orgullo. Representa, la una, la Virgen Dolorosa, en pie, que busca apoyo, para no rendirse al dolor, en el madero, ya árbol solitario, de la Cruz. Es la otra un crucifijo que, como tantos otros en el arte español, sirve al artista para un estudio detenido del cuerpo humano, divinizado por el Dolor y por el Sacrificio.

Es preciso ver la escultura procesional, que es acaso la más singular creación del arte hispánico, en la calle, a la luz de los largos ocasos primaverales, desfilando por las viejas ciudades de Castilla y de Andalucía. Es entonces un arte vivo, que tiene tanto del teatro como de las artes plásticas, porque el movimiento de los portadores de las andas y los cambiantes de la luz dan a las esculturas polícromas una apasionante sensación de vida. Cada Viernes Santo la Dolorosa de San Millán, precedida y seguida de largas filas de puntos de luz, recorre las bellas calles de Segovia. Y hasta hace pocos años el escultor, como dicen que hacía Juan Martínez Montañés, seguía a la procesión, escondiéndose por los rincones,

para espiar el efecto de su obra ante la teoría de arcadas románicas de San Martín o ante los arbotantes y los pináculos de la catedral. Ninguna emoción, ni los elogios de la crítica, ni los vacuos triunfos oficiales, pueden compararse con ésta, de la que Marinas gozó ampliamente: la de contemplar a todo un pueblo enfervorizado ante la imagen que la gubia supo encontrar en el corazón de un rudo tronco de los pinares de Castilla